

Article

« Pressentir l'autre : Gerty Dambury, dramaturge poétique guadeloupéenne »

Christiane Makward

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 28, 2000, p. 73-87.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041439ar>

DOI: 10.7202/041439ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Christiane Makward
Université d'État de Pennsylvanie

Pressentir l'autre : Gerty Dambury, dramaturge poétique guadeloupéenne

Pendant que j'écris, je suis dans le personnage...

Je vais sentir dans mon corps ce que je lui fais :

c'est très important pour moi, les sens.

Gerty DAMBURY.

Depuis 1985, Gerty Dambury, qui a créé en moyenne une mise en scène par an, a été une des figures les plus actives du théâtre franco-antillais (voir annexe). Pourtant, elle reste peu connue du public élargi¹, et elle se voit parfois confondre avec la députée communiste guadeloupéenne d'avant-guerre, Gerty Archimède. C'est pour

841. Il existe un mémoire de maîtrise, celui de Stéphanie Verleye (1998) qui m'a communiqué la note suivante sur son travail : « Le théâtre de Gerty Dambury se définit comme un subtil mélange de genres où se mêlent de nombreuses formes artistiques tant empruntées à la littérature qu'à la musique ou à la danse. Au-delà de l'aspect formel, son théâtre met en scène la quête identitaire du peuple antillais né de l'esclavage. Les personnages, issus du petit peuple, vivent chacun à leur manière le difficile cheminement de la prise de conscience et de la liberté. »

pallier cette lacune que j'ai entrepris sa présentation et celles de plusieurs de ses travaux dont le mieux connu à ce jour est *Lettres indiennes*. J'ai rencontré Gerty Dambury à Paris, en 1999, alors qu'elle venait d'emménager en région parisienne avec ses deux enfants et qu'elle se préparait à une « résidence d'écriture » près d'Avignon. Puis nous nous sommes revues à l'été 2000².

Elle est venue au théâtre grâce à une adolescence passée à Paris et au cours de laquelle elle a été initiée aux émotions et aux jeux d'illusions d'espaces scéniques prestigieux, et parce qu'elle a réussi en Guadeloupe à travailler avec des gens du métier. Elle est née à Pointe-à-Pitre en 1957. En 1971, à l'âge de 14 ans, elle arrive dans la région parisienne avec sa mère qui s'y installe avec ses cinq enfants pour travailler à la Direction départementale pour l'aide sanitaire et sociale de Montreuil. Gerty entre en seconde au lycée. Bientôt elle découvrira Pirandello et Ionesco, elle pourra écouter Gérard Philipe dans *Le Cid*. Un de ses professeurs emmènera sa classe voir *Le marchand de Venise* au Théâtre de l'Est parisien. La jeune fille sera marquée par *Odyssée pour une tasse de thé* au Châtelet. De ces années au lycée de Montreuil, Gerty Dambury garde des souvenirs positifs.

Elle entreprend ensuite des études d'arabe et d'anglais à l'Université « libre » de Vincennes, où elle fréquente les cours de grands arabisants (Mohamed Arkoun, Ben Cheikh) et ceux de Jean Gattégno (qui deviendra Directeur du Livre dans le ministère de Jack Lang). Elle désire communiquer directement avec les arabophones dans leur langue, consciente des tensions sociopolitiques les concernant ; les questions sociales sont une préoccupation majeure de l'œuvre dans son ensemble. Elle vit alors à Bagnolet et traduit en créole guadeloupéen des extraits du *Prophète* de Khalil Gibran. À la fin des années 1970, avant de rentrer enseigner en Guadeloupe, elle participe aux initiatives de l'Association de coordination des femmes noires à Paris qu'Awa Thiam³ avait déjà présidée. Au printemps 1980, elle anime des spectacles pour la création d'une Maison des femmes noires, refuge pour des femmes battues et exploitées ; la maison ne verra pas le jour. Au Bataclan, un collectif d'artistes antillais et africains, a présenté « Odjibi, ou la patience a des limites ».

2. Un excellent entretien avec Gerty Dambury a été réalisé par Suzanne Houyoux en 1991, mais il n'aborde pas sérieusement l'œuvre dramatique (voir Rinne et Vitiello, 1997 : 267-276).

3. Malienne qui s'est rendue célèbre par son courageux essai-enquête sur l'excision, paru en 1978 : *La parole aux négresses*.

Trois de ses frères et sœurs s'installent en France, mais elle-même part enseigner l'anglais en Guadeloupe, de 1980 à 1998 (elle est détachée auprès des Affaires culturelles à Basse-Terre, de 1989 à 1991). D'abord en poste à Marie-Galante, elle y fait une première expérience d'animation à Noël 1981, sur fond de jazz et de blues. Elle y fréquente Guy Tirolien⁴, à qui elle dédiera sa nouvelle, « Dialogue », et y accueille Daniel Maximin venu présenter *L'isolé soleil*. Gerty rencontre alors sa sœur, Martine Maximin, qui deviendra une de ses actrices-complices.

C'est à cette époque, de retour d'un voyage à Trinidad (septembre 1981), qu'elle écrit « Carfax », une comédie dramatique sur les relations culturelles et linguistiques intercaribéennes. La pièce sera créée au premier Festival des arts de Guadeloupe, en 1986. Auparavant, Michèle Montantin, qui est directrice du Centre d'action culturelle de la Guadeloupe à Basse-Terre, l'avait encouragée à créer pour le théâtre, et Gerty a pu ainsi travailler pour le Festival Femmes, musique, poésie, en 1985. Au bout d'une dizaine d'années d'enseignement, la jeune femme est détachée de l'Éducation et passe à la Direction régionale des Affaires culturelles, à Basse-Terre. En cette année 1989, elle a déjà une pièce publiée, créée à Avignon, en duo avec Martine Maximin, et des musiciens : *Rabordaille* sera reprise au Festival des arts de Fort-de-France l'année suivante, dans la mise en scène de l'auteure. Patrick Chamoiseau en a fait un compte rendu pour *Antilla*. L'essentiel du théâtre de Gerty Dambury – neuf pièces sur une douzaine – reste en chantier ou inédit, mais la plupart des œuvres ont été créées en Guadeloupe et ailleurs, et elle commence à beaucoup voyager.

En 1990 elle est invitée par le rectorat de l'Université de la Réunion avec une vingtaine d'auteurs pour animer un atelier d'écriture, pendant une dizaine de jours. C'est lors de ce séjour qu'elle peut observer sous un éclairage nouveau, ou à une nouvelle distance, les attitudes régressives des « petits Blancs » dans un pays où le « cafre » existe encore. Il s'ensuit pour elle une réflexion soutenue sur la question de l'étrangeté à une terre, réflexion qui sous-tend divers textes et, en particulier, *Lettres indiennes*, pièce dédiée aux enfants du Plateau Goyave, un quartier modeste de Saint-Louis de la Réunion. À son interrogation sur l'appartenance ne saurait répondre, pour Gerty Dambury, la revendication d'une

4. Poète né à Marie-Galante et administrateur en Afrique, Guy Tirolien (1917-1988) est l'auteur de *Balles d'or* et de la fameuse *Prière d'un petit enfant nègre*.

« créolité » téméraire, trop vite érigée en doctrine par les uns pour ne pas être comprise (méprisée ?) comme un enfermement par les autres⁵.

La recherche sur le plan de l'écriture est facilitée par une « résidence d'écriture » à Limoges en 1992⁶, et plus récemment plusieurs bourses de voyage ou d'écriture lui font quitter le pays (Montréal-Orford en juin 2000). *Lettres indiennes* est acceptée par l'éditeur belge Lansman et créée trois ans plus tard à Avignon, puis traduite et montée à New York en 1997. L'année suivante, Gerty Dambury part en tournée pendant un mois avec cinq autres auteurs, lisant « Reflux », un texte dramatique publié dans le recueil *Mélancolie*. Les parrainages viennent de diverses institutions culturelles : le Festival de Limoges, Toulon Le Revest (qui gère la Villa Pacha), le Centre Wallonie-Bruxelles, la Maison du geste et de l'image (42, rue Saint-Denis, à Paris), CARGO de Grenoble et La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon où Gerty Dambury a obtenu une autre « résidence » à l'automne 1999. Le texte « Reflux » a été mis en espace dans le cadre des Rencontres de la Cartoucherie de Vincennes (en juin 2000). À 43 ans, la belle jeune femme fait face à un avenir fort prometteur, ou du moins sans nuages.

Si l'on examine les questions et thèmes soulevés dans les textes dramatiques de Gerty Dambury, on constate la prééminence de la conscience sociale et d'une philosophie de l'existence fondée sur l'ouverture à l'autre et le travail (le devoir) de mémoire. La difficulté d'être au monde des humbles est centrale. Il ne s'agit pas tant de malaise existentiel que de pénurie, de maladie, de stagnation pour les petites gens, les laissés pour compte du développement économique. Plutôt rare et rapidement décentré, l'amour-passion appartient en général au passé des personnages et il ne fonde pas le mouvement dramatique : ce ne sera pas par amour (dans l'acceptation ordinaire du terme en tout cas) que l'héroïne de *Lettres indiennes* décidera de ne pas quitter l'île. Le désir, la liberté sexuelle des hommes ou des femmes apparaissent en toile de fond plutôt qu'en guise de rouage d'intrigues qui n'en sont pas d'ailleurs, qui n'ont rien de classique. L'« action » s'attache d'abord à la transformation psychologique, spirituelle même (sans connotation religieuse) d'un ou de plusieurs personnages (en duo, en trio ou en groupe).

5. Le débat sur la créolité doit désormais tenir compte de l'entretien, réalisé dix ans après la publication de *L'éloge de la créolité*, de Maeve McCusker avec Patrick Chamoiseau, en 2000. Certaines positions créolistes/créocentriques de 1988 y sont mises en perspective et considérées comme « dépassables ».

6. La brochure *Gens de Limoges*, commémorant quinze ans du Festival international des francophonies en Limousin en 1998, inclut une page sur Gerty Dambury.

Cette importance du drame intérieur et d'états mentaux à la limite de la désintégration est un élément commun au théâtre et à certaines nouvelles de *Mélancolie* ; sans que l'on puisse parler d'influences ni d'intertextualité, on peut dire que de telles explorations font penser à l'infrapsychologie sarrautienne. Gerty Dambury imagine et pressent le drame dans la situation la plus ordinaire, le dénouement l'intéressant moins. Il se fera souvent une sorte d'ouverture en point d'orgue, en interrogation imprécise ou non formulée. Si les nouvelles sont parfois closes sur un « coup de théâtre » ou sur une mort subite, ce qui est une des conventions du genre, cette clôture n'est jamais le but ni le centre d'intérêt du texte. Dans les compositions pour la scène, la situation « dramatique » ne sera pas un accident, mais la rencontre d'un nouvel être et la souvenance. Ainsi, on subira une pluie incessante plutôt qu'un attentat ; on vivra un retour au pays par la réinterprétation du passé plutôt que par un départ vers l'inconnu. Dans ce théâtre, l'interlocuteur peut prendre la forme d'un double, une présence issue du rêve, une ombre incarnant l'histoire et la mémoire collective. Il s'agit de découvrir l'autre en soi, de redéfinir le proche.

C'est le cas d'un texte récent, « Reflux », qui a été repris et développé pour la scène. Il est publié à la suite des nouvelles de *Mélancolie* dont plusieurs, écrites à la première personne, se prêtent bien à la lecture, sinon à une vraie mise en espace. Gerty Dambury a elle-même travaillé « Reflux » en atelier avec des adolescents à la Maison du geste et de l'image : deux corps, deux voix et un chœur pour dire la parole d'un individu démultiplié plutôt que « schizophrénique ». Ce dernier terme semble en effet presque réducteur dans la mesure où le dédoublement est irisé, où les contours des deux sujets sont flous, l'un en tant qu'esclave de 1848 hantant aujourd'hui un « esclave », travailleur agricole dans une fausse coopérative bananière. Dans le décor conçu par l'auteure, masques et parties de corps se détachent sur un rideau de fond pour traduire un déchirement existentiel : la contradiction fondamentale de la cohabitation actuelle dans les départements d'outre-mer où l'un ne peut pas oublier l'inoubliable et l'autre fait tout pour l'oublier : « Et la haine étouffée qui s'étire en silence, doucement coule, souterraine, lave qui affleure quelquefois. Étouffe un feu et il mangera les murs de ta maison » (1999 : 130). Salustre, le personnage duel, à la fois vivant au présent et incarnant la résurgence (le reflux) du passé, Salustre formule ainsi sa hantise d'autodétermination : « Mais je ne veux pas aller suer pour un autre Nègre que moi... » (p. 141). Il faudra pourtant, et c'est la seule solution, que passé et présent s'intègrent, que l'autre vive dans l'un. Sous peine de folie, la règle est de « [r]enouer la mémoire » (p. 144).

L'emprise de la médiatisation sur l'information, avec sa déréalisation de la personne et l'euphémisation de la mort qui en découlent, constitue le motif d'un dramacule saisissant tant par sa puissance spectaculaire que par son ambiguïté machiavélique. Les effets pervers du journalisme, même le plus engagé et « politiquement correct », sont ici objectivés : ce sont des oripeaux métaphoriques (des bandes de tissus multicolores qui sont des bribes de reportages) que l'on déchire un à un pour mettre à nu une masse vivante et raisonnée, une forme dont la stature scénique et l'aspect évoquent les grands masques agricoles africains. « Survols » a reçu en 1995, le premier prix au concours Une scène pour la démocratie que parrainent les Éditions Lansman. Dans ce dramacule, les bandes de tissus sont les traces des victimes de l'histoire contemporaine globale (des boat people haïtiens aux femmes emmurées d'Afghanistan) : la mort frappe continuellement l'auditeur-spectateur qui est, sinon totalement indifférent, du moins « habitué » aux catastrophes lointaines. Une voix cite des articles que le journaliste a écrit au fil des ans : les informations sont de plus en plus souvent rapportées au conditionnel, « mode préféré des dictateurs. Le mode des allégations non étayées de preuves » (1996 : 12). Cette brillante scène à trois voix, placée sous le signe de Léo Ferré (« Pour que le désespoir même se vende, il ne reste plus qu'à en trouver la formule »), a le ton implacable du juge-pénitent d'Albert Camus dans *La Chute*.

Conformisme morose ou désir dangereux de mouvement vers l'ailleurs : cette alternative est explorée dans diverses pièces où elle se révèle parfois comme un masque à deux faces, celui d'une résignation amère que sous-tend une rage à peine maîtrisée. « Camille et Justine » présentait ce dilemme dans une version originale avec sept personnages, le centre étant occupé d'une part par une femme malade et sa fille (travailleuse, dévouée, jolie) et de l'autre par un tailleur de Pointe-à-Pitre, Camille et ses trois sœurs. La nouvelle version (voir p. 91-116 ici même) a réduit à deux « couples » (la mère et la fille, le frère et la sœur) les personnages en scène, mais elle donne aussi un rôle plus développé à une « narratrice » qui imagine ses créatures à haute voix, autant qu'elle les observe et les fait entendre (pensons à la présence, par sa voix, de l'auteure dans certaines pièces ou films de Marguerite Duras tels qu'*Agatha* ou *Le camion*). Les personnages de Dambury, immobilisés par des inondations dévastatrices dues aux pluies torrentielles, sont pris dans un « huis clos » qui les oblige à se découvrir, à s'entraider, à s'entre-déchirer, à s'accepter. Et la case devient une arche : comme la ville (comme le pays ?), elle se détache et glisse vers la mer. Pendant que la mère s'apprête à disparaître de la vie et la sœur à perdre sa place dans le cœur de son frère, la fille règle des comptes d'enfance,

et le tailleur ne sait plus s'il peut croire à l'amour. Si les personnages sont distincts dans leur identité et leur rôle, ils emploient par moments un discours commun, une compréhension des aspirations des autres, un malaise comparable, une même intelligence en fin de compte.

La fluidité, l'indétermination poétiques invitent à divers niveaux d'interprétation, elles marquent les énoncés et font de ceux qui parlent des sujets pensants, spirituels, bien plus grands que leur apparente condition. Le spectateur fait face à une parole-écriture proférée au mépris du réalisme dramatique habituel, circulant d'un personnage à l'autre, érodant le contour net des caractères, tous ayant de bonnes raisons, de la beauté et de la souffrance d'âme, tous étant sentis, pressentis par les autres et cultivant l'espoir de soulager leur sentiment de séparation sous peine de mort. Ce serait là, je crois, l'intention politique sous-jacente du théâtre de Dambury et de son infrapsychologie dramatique : si ces personnages sont guadeloupéens, ils sont aussi d'ici et d'ailleurs, « universels » dans leur inconfort de vivre et leur besoin de communiquer et d'aimer. Scénographiquement, l'imbrication du passé et du présent des personnages se double encore de leur parturition par la narratrice dans le présent du spectacle. L'espace n'est pas moins imbriqué : terre et mer se mêlent comme scène et salle. En effet, les personnages s'adressent souvent aux spectateurs en aparté, ce qui signifie qu'un polylogue de sourds peut usurper la communication ; seul un minutieux emploi de projecteurs pourra orienter le spectateur. Tout vogue vers sa disparition, et l'existence même des personnages est finalement mise en doute : « [...] *si les zombies n'existent plus à cause des grandes lampes qui éclairent les chemins, peut-être que les esprits divaguent... peut-être que les corps s'évadent... peut-être que les amarres sont trop vagues...* » C'est sur ce jeu de mots non ludique, mais poétique et politique, que la narratrice tire le rideau de ses fantasmes.

Partir n'est souvent qu'une solution illusoire, est parfois une trahison comme on l'observe dans d'autres pièces : il y avait « abandon » de la mère par le fils (mais peut-être est-il mort ?) dans « Camille et Justine », il y a trahison de la vérité dans la longue absence de Renélia dans « Carêmes ». Pour Fructueuse dans *Lettres indiennes*, partir était banal, temporaire (on comprend qu'elle est sans doute journaliste), mais le temps lui révèle que rester « là-bas » eut été trahison à soi-même, à la dimension la plus profonde de son être, de celle qui veut (se) sentir avec les autres. Autrement dit, l'amour heureux (ses lettres sont adressées à son ami de cœur) est décentré, il n'est pas mis en balance.

Le drame de Renélia est bien particulier ; c'est en réalité le drame de l'autre, la fille d'une morte : Renélia a « collaboré » à une scène d'hystérie collective par dépit, pour moins souffrir d'une trahison amoureuse tout à fait éhontée qu'elle venait de subir. « Carêmes » est un puissant (pré)texte spectaculaire que l'on imag(in)e facilement : sur un chemin de rocaille inondé de lumière (encore une fois, on pense à Camus et au décor du « Renégat », mais aussi à la rhétorique culpabilisante de *La chute*), deux femmes ; l'une en grande robe blanche, l'autre vêtue d'un rouge éteint peut-être, un prêtre en noir et deux ombres (zombies cartésiens). « Carêmes » rappelle la tradition du chemin de croix qu'entreprenaient autrefois les pénitents pendant la Semaine sainte ou le vendredi de la Passion. En un lieu de la Guadeloupe, aujourd'hui, deux femmes et un prêtre observent cette tradition. Le dialogue se noue subtilement jusqu'à faire remonter à la conscience de Renélia, et dans sa force première, la violente mise à mort d'une femme (la mère de l'autre) sous ses yeux, vingt ans plus tôt. Le prêtre ne l'absout pas, et c'est dans un accès de délire, une reddition à la poussière que la protagoniste consomme son propre sacrifice, à la fois bouc émissaire d'une communauté disparue mais jugée, elle-même se consume de l'intérieur par le feu de sa culpabilité, de la haine qu'elle a nourri contre son amant traître. Renélia sombre dans la déraison, un instant au moins, mais, ultime et superbe ambiguïté, une vision mariale se surimpose à celle de la mère sacrifiée, l'envahit et apaise le feu :

Oui... Le soir monte de la terre vers la clarté du jour et le silence offre au regard sans hâte l'ombre découpée des arbres immobiles. Oui... Les femmes posent au seuil de leur attente des bassines en émail pour le recueil des eaux nouvelles, de ces eaux se lavent, de ces eaux se parfument, en gestes mesurés et toutes du même rythme ; l'eau s'envole de l'émail bleu et retombe en gouttes pressées dans la brillance du soir. Ah ! c'est une seule odeur verte et sucrée de glycine, de jasmine des bois et d'héliotrope blanc qui s'attarde sur les corps. Quel apaisement dans la fraîcheur du soir... La main de l'homme est de retour et la porte se referme. L'eau bleue moirée de vert oubliée sur le seuil cueille la lune qui s'étonne du silence (p. 28).

La dernière parole de Renélia est d'amour, mais les deux ombres, spectatrices ironisantes, dispersent vite le pathétique : « Et ils se prennent au sérieux, et on sombre dans la folie pour des choses à peine réelles... [...] J'avoue tout de même qu'un petit changement de thème ne me déplairait pas : la rengaine de l'espoir, du désespoir, de la raison, de l'absence, l'amour, la haine... enfin, tout ça, c'est quelque peu lassant » (p. 28-29).

Dans *Lettres indiennes*, Fructueuse est partie malgré son amour, et non par désespoir : la séparation est le stratagème de la dramaturge pour présenter la protagoniste de l'intérieur, par écrit (l'épistolière lit ce qu'elle écrit, des lettres, en même temps qu'elle rédige des notes sur la réalité qu'elle observe). Son identité est floue, son métier inconnu (journaliste ? nouvelliste ?), elle a quitté un monde dont le centre apparent était son amour raisonnable, mais très vite (le lendemain du premier jour, lors du neuvième des 24 tableaux que compte la pièce), le nouveau monde l'absorbe au présent :

Combien de temps pourrai-je encore t'écrire ? Paul avait raison lorsqu'il me disait que pour noter, il faut être en dehors de l'action. Je sens que la réalité me tire à elle [...] Et moi qui veux tellement garder la liberté de voir autre chose dans cette usine qu'un simple broyeur d'individus... [...] J'en ai assez de regarder les choses de ce regard cru qui juge, qui dissèque, analyse, cherche des solutions dans l'immédiat... [...] Tu m'as tellement habituée à cette forme de pensée. Et moi, poète... Voilà, entre nous le mot était lâché. Je me sentais accessoire, distrayante peut-être... [...] Comment saurais-je te faire partager tout ce que je ressens derrière l'attitude de cette femme, sa fuite, son retour, ses hésitations, son chant, sa voix (1993 : 32) ?

Toute la pièce n'est évidemment pas de cette facture, qui en eut fait un drame lyrique, mais au contraire, l'écriture sera abandonnée, le carnet finit brûlé sur le bûcher rituel du père de Paul, son hôte indien. Encore une fois, la conclusion est ouverte, car si Fructueuse « espère » qu'on ne va pas la trouver « trop étrangère », et si nous, spectateurs, savons que la mère de Paul est prête à tout plutôt que de perdre son fils à nouveau, nous savons aussi que les personnages principaux désirent et vont probablement retourner vers la ville, vers l'usine qui a peut-être rouvert, au moins pour un nouveau laps de temps. Ainsi, dans l'espace même de l'île, traditionnellement symbolique de l'enfermement, Gerty Dambury a proposé, sans la moindre concession à l'exotisme bien entendu, un univers de la différence à découvrir, univers où se renouveler, s'harmoniser soi-même parmi les autres, ceux-ci étant des quasi parias. Il va sans dire que « l'île » est autant la Réunion que la Guadeloupe, ou n'importe quelle île au fil des océans où s'affrontent les générations, les époux, les catégories sociales. La mise en scène de Françoise Kourilsky pour le UBU Repertory Theatre entretenait soigneusement l'ambiguïté, et son décor baigné de bleus mettait en relief les liens : les passerelles de bois, les portes ouvertes, les heures entre chien et loup.

D'autres pièces juxtaposent créole et français certes, mais on n'observe pas de tentative de créolisation de la langue dans le théâtre de Gerty Dambury. Les textes sont discrètement marqués par une culture « mêlée » du Sud (pour faire allusion à « Pays mêlé », longue nouvelle de Maryse Condé, publiée en 1985). Seule une lecture très attentive de *Lettres indiennes* permettra de déceler que Fructueuse est de la Guadeloupe et qu'elle vient de France, tandis que le texte imprimé est dédié, je l'ai déjà indiqué, aux enfants du Plateau Goyave (Réunion). La dimension indienne de la culture domine sans doute, mais l'alcoolique athlétique Merchat (prononcé « merchatte ») est un chabin, tandis que Marie, son épouse, est de pure tradition indienne. Quelques mots indiens (du hindi ?) émaillent le texte, mais il n'y a point de créolismes. Ça et là des envolées de haute tenue comme la suivante illustrent la passion très moderne de la protagoniste pour les lettres (modernes) aux deux sens du terme :

Je m'étais égarée. J'ai pris une voie que je croyais être une route et je suis tombée sur ce spectacle magnifique : des centaines de cheminées lancées comme des voies entre le ciel et nous ; des choses rouillées partout... et parce que la rouille est la parole du temps, j'ai eu le sentiment de voguer dans un autre temps, un autre monde... le bruit aussi. Mille moteurs de machines lancés à pleine puissance dans le silence de la nuit, se mêlant au toussotement irrégulier des moteurs de camions en stationnement devant la balance... (1993 : 8).

Gerty Dambury ne manque pas d'humour, mais il faut reconnaître que la légèreté n'est pas le mode dominant des pièces auxquelles j'ai eu accès. Elle ne cultive pas davantage le tragique. Elle nous entraîne dans un univers grave mais ouvert, où les méfaits de la modernité ne nourrissent pas une nostalgie désuète de paradis perdu ; où l'essentiel est l'harmonie intérieure de l'être, qui passe nécessairement par un ancrage existentiel grâce aux autres ; où la différence n'est pas la menace ; où l'espace est en perdition peut-être, mais pour faire place à un nouvel espace. C'est un monde où la différence sexuelle et l'amour-passion sont décentrés sans être exclus. Ce théâtre, généralement situé en Guadeloupe, explore d'abord la précarité de la vie des humbles sous les ombres projetées de l'Histoire (esclavagisme, colonialisme, industrialisme, capitalisme, consumérisme, et finalement ce nouveau mal étrangement ambigu qu'est le RMisme⁷). La

7. J'invente ce néologisme pour désigner l'acceptation, l'exploitation et le ressentiment autour de l'institution française du Revenu Minimum d'Insertion auquel les textes de Dambury font plusieurs fois allusion. Il n'est pas indifférent de savoir que le montant de cette allocation de survie est inférieur pour la France à celui de plusieurs des pays de l'Union européenne.

mise en scène, où le texte et le corps du comédien sont mis en évidence par la sobriété des décors, la modestie des supports technologiques (dans la foulée du style de Peter Brook, le style de Gerty Dambury se décante d'année en année, me confie-t-elle) met donc en espace un mouvement fondamental vers l'autre, les autres, êtres et cultures, pour parvenir à un meilleur être, un approfondissement, un enrichissement ou parfois à une reconstruction réparatrice du passé (relation du fils et du père, de Merchat et de sa femme dans *Lettres indiennes*, de la fille et de la mère dans « Camille et Justine », de la femme et de sa lâcheté dans « Carêmes »).

Si Fructueuse tourne le dos à l'Ancien Monde, au moins dans le présent, c'est que la question de l'origine lui répugne : elle n'a pas de « lignée » dont elle veuille faire état, contrairement à la vieille mère indienne, ou à Fanny (« Camille et Justine ») qui retourne à ses terres, qui s'enorgueillit d'avoir déplacé, conservé la maison de sa mère (mais tout le pays se dissout et s'éloigne dans la nouvelle version de la pièce). Je pense que deux distinctions essentielles sont à l'œuvre dans la vision que Gerty Dambury module d'une pièce à l'autre : celle d'un espace culturel ou spirituel qui ne dépend pas du sol, du territoire⁸, et celle du devoir de mémoire qui ne doit pas grever le présent. Le monde est mouvant, il est autre, il ne s'agit pas de le consommer en famille, mais de « créer des liens ».

C'était la morale du Petit Prince, on s'en souvient.

Christiane Makward est professeure de littérature française contemporaine et d'études féminines à l'Université d'État de Pennsylvanie. Elle a publié divers articles et ouvrages sur le nouveau roman, la Suissesse Corinna Bille, le théâtre féminin franco-antillais et sur de nombreuses femmes de langue française. Elle a préparé avec Madeleine Cottenet-Hage le Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, de Marie de France à Marie NDiaye (Karthala, 1996), et elle a publié dernièrement Mayotte Capécia ou L'aliénation selon Fanon (Karthala, 1999).

8. Cette distinction entre lieu culturel et territoire est élaborée par Chamoiseau dans l'entretien qu'il a accordé à McCusker (2000).

ANNEXE

BIBLIOGRAPHIE ANNOTÉE¹

- 1986 « Carfax », inédit.
Création au Centre des arts de Pointe-à-Pitre (Martinique), dans une mise en scène de l'auteur.
Un Guadeloupéen et une femme de la Barbade prennent conscience de la puissance des préjugés et des distances culturelles et linguistiques qui séparent les Antillais, tandis que deux ministres rivaux organisent le grand concours du « Couple de la Caraïbe » où les amoureux risquent de se perdre.
- « Fyel », inédit.
Création au Centre guadeloupéen des œuvres sociales (CGOS), dans une mise en scène de José Exelis.
Entre poésie et comédie. Pièce sur le mépris des femmes entre elles : à quand la libération si la haine domine ?
- 1987 « Bâton Maréchal » ou « An Tan Sorin », inédit.
Création au Centre des arts de Pointe-à-Pitre, dans une mise en scène de l'auteur.
Comédie dramatique sur la vie quotidienne en Guadeloupe, sous le gouverneur Sorin, en 1941-1942 : quatre femmes discutent dissidence et collaboration, en français et en créole.
- 1988 « Dialogue », nouvelle poétique, dans *Bouquet de voix pour Guy Tirolien*, Pointe-à-Pitre, Jasor.
- 1989 *Rabordaille*, Pointe-à-Pitre, Éditions Théâtre Ouverture.
Création à Avignon. Reprise en 1990, au 17^e Festival des arts de Fort-de-France, dans une mise en scène de l'auteur.
Suite dramatique sur ses propres poèmes d'un retour au pays natal.
- 1993 *Lettres indiennes*, Carnières-Morvanwelz (Belgique), Éditions Lansman.
Lue au Festival international des francophonies en Limousin, en 1992.
Création en Avignon, en 1996, dans une mise en scène d'Alain Timar, au Théâtre des Halles.
Traduction de Richard Philcox : *Crosscurrents*, créée à New York, dans une mise en scène de Françoise Kourilsky, au Ubu Repertory Theater, en 1997.

1. Cette bibliographie annotée des œuvres de Gerty Dambury incorpore les informations des entretiens que l'auteur m'a accordés (et d'autres sources) aux données de Bridget Jones et Sita E. Dickson Littlewood, dans *Paradoxes of French Caribbean Theatre. An Annotated Checklist of Dramatic Works. Guadeloupe, Guyane, Martinique, from 1900* (1997).

Une jeune femme peu ordinaire est venue dans l'île (la Réunion) pour observer la vie autour d'une usine à sucre. Elle ne repartira pas.

Rassemblement, Éditions Revue Noire. Poésie.

- 1996 « Madjaka ou la fin du bal », inédit.

Création à Basse-Terre (Guadeloupe), dans une mise en scène d'Evelyne Guillaume. Trois amis devaient enterrer la vie de garçon de Marcel qui, finalement, ne les rejoint pas, ayant appris que le troisième a le sida.

« Survols », dans *Démocratie mosaïque 1*, Carnières-Morvanwelz (Belgique), Éditions Lansman.

Dramaticule lu à Limoges, au Festival international des francophonies en Limousin, en 1998, a reçu le premier prix au concours Une scène pour la démocratie, en 1995. Méditation à trois voix sur le rôle conscient et inconscient des journalistes et la fonction de l'information.

- 1997 « Camille et Justine », *L'Annuaire théâtral*, n° 28 (automne 2000).

À l'occasion d'une inondation, les voisins d'un quartier de Pointe-à-Pitre se découvrent : un homme, sa sœur, la jolie voisine qui lui plaît, et la mère gravement malade de celle-ci. Les rêves des uns, les angoisses des autres, tout se défait à l'instar du pays envahi par les eaux. Les jeunes gens ont peut-être survécu au déluge et vécu en couple, mais rien n'est moins sûr, selon une narratrice visionnaire.

- 1998 « Carêmes », inédit.

Création à Basse-Terre, sur la Scène nationale de Guadeloupe, dans une mise en scène de l'auteure.

Deux ombres observent : un prêtre résoudra, en révélant quelques détails, la rancœur inquiétante d'une femme dont la mère, trop libre de mœurs, a été autrefois lapidée. C'était avec la trouble participation d'une inconnue revenue au village pour entreprendre un chemin de croix dicté par la tradition du carême.

Ruptures, Montréal, Éditions de l'Hexagone. Nouvelles.

« Reflux », texte dramatique paru dans Gerty Dambury, *Mélancolie*, Colonges-les-Sablons (France), La Flèche du Temps, 1999. Nouvelles.

Lu en tournée, et travaillé aussi avec des adolescents.

Création pour les Rencontres de la Cartoucherie de Vincennes, dans une mise en scène à trois voix de Koffi Kwahulé, en juin 2000.

- 1999 *Mélancolie*, Colonges-les-Sablons (France), La Flèche du Temps. Nouvelles.

Onze textes où le récit cède souvent le pas au discours intérieur, dans un impressionnisme psychologique ouvert, très nuancé, qui n'exclut ni la description minutieuse ni la violence.

Fureur enclose, Colonges-les-Sablons (France), La Flèche du Temps. Poésie.

« Cours lointaines », inédit.

Création à Neuchâtel, en Suisse, en juin 1999, dans une mise en scène de l'auteure. Reprise à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, en juillet 2000.

Un frère et une sœur se remémorent des moments de leur enfance, et toute une spirale de souvenirs est alors mise en branle pour traiter en particulier les émeutes de 1967 en Guadeloupe. Pièce à deux personnages, d'environ une heure. Parfois le frère répond en recourant à la musique plutôt qu'à la parole.

2000 « Enfouissements », inédit.

Lue à Villeneuve-lez-Avignon, en avril 2000, et au Mans, au Théâtre de l'Éphémère, le 6 mai 2000.

Pièce à cinq personnages (dont deux femmes), d'environ deux heures. Il s'agit des retrouvailles de cinq amis, plusieurs années après un drame dont le secret a été gardé par tous, et de leurs efforts pour construire des rapports nouveaux entre eux. L'action se passe dans un lieu unique : une véranda avec vue sur la mer.

Sérénade à Poinsettia, roman à paraître au Serpent à Plumes.

« Confusion d'instants », inédit.

Trois personnages, dont les répliques sont engluées dans un temps grammatical distinct, tentent de se rencontrer. Le thème principal de cette comédie est la Guadeloupe contemporaine et la société de consommation.

Bibliographie

- DAMBURY, Gerty (1993), *Lettres indiennes*, Carnières-Morvanwelz (Belgique), Éditions Lansman.
- DAMBURY, Gerty (1996), « Survol », dans *Démocratie mosaïque 1*, Carnières-Morvanwelz (Belgique), Éditions Lansman, p. 7-13.
- DAMBURY, Gerty (1999), « Reflux », dans Gerty DAMBURY, *Mélancolie*, Colonges-les-Sablons (France), La Flèche du Temps.
- JONES, Bridget, et Sita E. DICKSON LITTLEWOOD (1997), *Paradoxes of French Caribbean Theatre. An Annotated Checklist of Dramatic Works. Guadeloupe, Guyane, Martinique, from 1900*, Londres, Roehampton Institute.
- MCCUSKER, Maeve (2000), « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », *French Review*, vol. 73, n° 4 (March), p. 724-733.
- RINNE, Suzanne, et Joëlle VITIELLO (dir.) (1997), *Elles écrivent des Antilles*, Paris, L'Harmattan.
- VERLEYE, Stéphanie (1998), « Une esthétique théâtrale guadeloupéenne : Gerty Dambury ». Mémoire de maîtrise, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise.